

BRAM VAN OOSTVELDT & STIJN BUSSELS

ÉCHOUÉ SUR LES RIVAGES DU PRÉSENT¹

La Modernité et la Lettre de Parthenizza du Prince de Ligne

La *Lettre de Parthenizza*, publiée en 1801, est considérée comme un élément clé de l'œuvre de Charles Joseph de Ligne (1753-1814). Ce prince du Saint Empire romain, né à Bruxelles, était à la fois écrivain, militaire, amateur de jardins et, par-dessus tout, l'une des figures les plus cosmopolites de la fin du XVIII^{ème} siècle². Dans sa lettre, Ligne associe l'esprit de salon, typique du XVIII^{ème} siècle, à une introspection sentimentale naissante accompagnée d'un état d'esprit mélancolique qui annonce la conception romantique et moderne de l'histoire en tant que perte. C'est précisément ce statut de la *Lettre de Parthenizza* en tant que témoignage littéraire du passage à la modernité, qui constituera le thème central de la lecture que nous en proposerons. Nous analyserons dans quelle mesure la modernité peut être considérée comme l'expérience traumatisante d'une perte, qui est apparue après

¹ Ce texte a été traduit par Bart Defrancq, chargé de cours à la Haute École de Gand.

² Pour une biographie récente sur Charles Joseph de Ligne, voir Philip Mansel, *Prince of Europe. The Life of Charles Joseph de Ligne* London, Phoenix Paperback, 2005. La *Lettre de Parthenizza* et la place qu'elle occupe dans l'œuvre de Charles Joseph de Ligne sont décrites par Jean Pierre Guicciardi, «Préface», in Charles Joseph de Ligne, *Lettres à la marquise de Coigny*, Paris, Les Editions Desjonquières, 1986, p. 7-30.

la Révolution française et a engendré une aliénation entre le sujet, d'une part, et la nature, l'histoire et la société, de l'autre³. Si une telle analyse est correcte, il convient de se demander quelles sont les figures, métaphores et images mises en œuvre pour évoquer ce sentiment de perte. La mise en réseau de la *Lettre de Parthenizza* avec des textes contemporains nous permettra de répondre à cette question. Les textes en question sont *Über naïve und sentimentalische Dichtung* de Schiller (1795), *Le salon de 1767* de Diderot, *Les ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* de Volney (1791), *Le dernier homme* de Cousin de Grainville (1805) et le discours émergent de l'orientalisme moderne, tel que mis au jour par Edward Said. Nous soutiendrons que, compte tenu de ce réseau de textes, le statut généralement reconnu à Ligne, à savoir celui d'un écrivain typique du XVIII^{ème} connu pour ses aphorismes et son sens de l'humour est à nuancer. En tant que témoin privilégié de la période révolutionnaire et napoléonienne, Ligne peut aussi être envisagé comme un auteur pleurant la disparition de la culture aristocratique du XVIII^{ème} et ce dans des termes qui trahissent une affinité profonde avec la génération des Romantiques.

3 Il convient entre autres de citer Peter Fritzsche, *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 2004. Frank Ankersmit, *The Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press, 2005. Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Les caractéristiques romantiques de cette mélancolie de l'histoire sont décrites dans Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Carl Hanser Verlag, 2007.

La Lettre de Parthenizza et la modernité conçue comme une perte

La *Lettre de Parthenizza* est la cinquième d'une série de neuf lettres que Ligne envoya à la Marquise de Coigny pendant son séjour en Crimée au printemps et début d'été 1787. Ligne s'y trouvait en compagnie de Catherine la Grande et Joseph II célébrant la conquête récente de la Crimée sur les Turcs en 1783⁴. Les services que Ligne avait rendus à Catherine et la profonde amitié qui les liait lui avaient valu d'être récompensé par le don d'un immense domaine à Parthenizza surplombant la Mer Noire, y compris les cinquante-six familles tatares qui y vivaient. Le 4 juin 1787, s'étant dérobé aux fastes entourant la conquête de la Crimée, Ligne arriva à Parthenizza et tomba sur le coup sous le charme du paysage qui s'offrait à lui. Les descriptions qu'il en offre reposent sur l'exploitation extensive du répertoire pittoresque enrichissant le paysage d'une série de caractéristiques affectives qui suscitent chez le spectateur rêveries et introspections⁵. C'est par

4 À propos de la conquête de la Crimée par les Russes, voir A.W. Fischer, *The Russian Annexation of the Crimea*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970 et Daniel Brower, Edward J. Lazzerini (éd.), *Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples 1700-1917*, Bloomington, Indiana University Press, 1997. Au sujet du voyage du prince de Ligne en Crimée, voir P. Mansel, *Prince*, p. 123-147 et Hans Joachim Lope, «Charles Joseph de Ligne et la Mer Noire», *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, VIII, 1994, p. 143-167.

5 Bram van Oostveldt, 'Ut pictura hortus/ ut theatrum hortus: Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771-1795)', *Art History*, 33-2, 2010, 166-179. Pour un aperçu de la théorie du jardin pittoresque, voir Sophie Le Ménahèze ; *L'invention du jardin romantique en France 1761-1808*, Neuilly-sur-Seine : Editions Spiralithe, 2001. John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge Mass., MIT-Press, 1994. John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe*, London and New York, Thames and Hudson, 2002, p. 16-20. À propos de la contribution

exemple le cas quand, assis sur un tapis turc et regardant les rives de la Mer Noire au coucher du soleil, Ligne plonge soudain dans un état mélancolique et introspectif et porte jugement sur son existence :

Je me sens un nouvel être. (...) Je me demande où je suis, et par quel hasard je m'y trouve. Cela me donne occasion de rentrer en moi-même et, sans m'en douter, je fais une récapitulation de toutes les inconséquences de ma vie. (...) Je me demande pourquoi, n'aimant ni la gêne, ni les honneurs, ni l'argent, ni les faveurs ; étant tout ce qu'il faut pour n'en faire aucun cas, j'avais passé ma vie à la cour dans tous les pays de l'Europe.⁶

Cet accès de mélancolie fait partie d'un mouvement plus général de prise de distance du soi par rapport à la société. La rêverie en question sert donc également d'exemple négatif du topos ancien du *theatrum mundi*, consistant à contraster la théâtralité de la cour et de la ville avec l'honnêteté, la simplicité et le naturel de la vie champêtre⁷.

Ce qui importe plus pour notre propos, c'est que les réflexions mélancoliques que Ligne consigne dans ses lettres transcendent à plusieurs endroits les domaines existentiel et

du prince de Ligne au répertoire pittoresque, voir Basil Guy, « Introduction », dans Charles Joseph de Ligne, *Coup d'œil sur Beloeil and a Great Number of European Gardens*, Basil Guy (éd.), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 1-66.

6 Charles Joseph de Ligne ; (Éd. Jean Pierre Guicciardi) ; *Lettres à la marquise de Coigny*, Paris : Les Éditions Desjonquères, 1986, p. 58-59.

7 B. van Oostveldt, art. cit., p. 170-171.

moral pour se transformer en l'expression d'une perception déterminée de l'histoire qui vit le jour lors de la Révolution française. Cette perception s'enracine dans le sentiment d'une rupture soudaine et fondamentale entre le passé et le présent, entraînant une solution de continuité au niveau de l'histoire. Comme le soutient Peter Fritzsche, celle-ci se convertit alors en une figure appropriée et saisissante permettant d'exprimer des sentiments de perte, d'aliénation et d'étrangeté :

Vers 1800, dans les décennies avant et après la Révolution française, un nouveau développement se fait jour : la perception d'une répétition incessante du renouveau, privant le passé de son rôle de guide fiable pour l'avenir, tel qu'il avait toujours été présenté dans la description des événements et des personnages historiques depuis la Renaissance. [...] Le passé était de plus en plus conçu comme révolu, perdu, voire étrange et mystérieux, toujours lointain, bien que partiellement accessible.⁸

Les événements colossaux et catastrophiques de la Révolution et la rupture de la continuité sociale qu'ils engendrèrent débouchèrent sur un sentiment de coupure entre le passé et le présent. Même si la définition de la modernité est loin de faire l'unanimité parmi les chercheurs, ce rapport particulier au temps et à l'histoire est avancé par nombre d'entre eux comme l'une de ses propriétés définitives. D'après Reinhart Koselleck, la Révolution fut immédiatement perçue comme le début d'un avenir nouveau et complètement différent, dans lequel l'écart entre les espaces du vécu et les horizons des

8 P. Fritzsche, *Stranded*, p. 5. Traduction de Bart Defrancq.

attentes se creusait sans cesse davantage⁹. Or, la modernité ne se définit pas uniquement comme un procès de changement et de transformation continus. Comme le soutient Neville Morley, la variabilité interne de la modernité est marquée avant tout par son rapport dialectique à un passé invariable : elle repose sur une représentation implicite du passé comme atemporel et stable¹⁰.

Ce sont précisément cette mise en contraste de la stabilité du passé et de l'instabilité du présent et la solution de continuité entre les deux qui est déterminant pour le sujet moderne. En raison de cette rupture entre le passé, le présent et l'avenir, l'être moderne n'apparaît pas seulement coupé des coutumes et traditions anciennes. Le rythme auquel interviennent ces transformations menace de l'aliéner aussi de la société moderne¹¹. Ce sentiment d'aliénation vis-à-vis à la fois de la société ancienne et de la société moderne engendre un mouvement affectif que Peter Fritzsche a décrit comme nostalgique et mélancolique. S'alimentant d'une prise de conscience douloureuse que le passé est irrémédiablement révolu, la nostalgie et la mélancolie constituent des figures particulièrement appropriées pour décrire ce sentiment général d'aliénation aux temps de la Révolution et de l'Empire.

9 Reinhart Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 275-276.

10 Neville Morley, *Antiquity and Modernity*, Oxford, Wiley Blackwell, 2009, p. 13-15

11 Voir R. Safranski, *Romantik.*, p. 42-46.

La lecture d'auteurs émigrés, qu'ils soient révolutionnaires ou contre-révolutionnaires, révèle à quel point l'histoire devint une expérience partagée et presque physique « offrant à l'imaginaire un terreau, fertilisé par la perception et la visibilité de la perte, pour cultiver leur subjectivité »¹². C'est exactement la construction de cette subjectivité particulière qui anime la *Lettre de Parthenizza*.

Bien qu'écrite en 1787, la *Lettre* ne sera publiée qu'en 1801. Son existence restera largement ignorée jusqu'au moment où, en 1809, Madame de Staël proposa une édition révisée d'une anthologie des écrits du prince de Ligne. La *Lettre de Parthenizza* et les autres lettres écrites à la marquise de Coigny¹³ en faisaient partie. Vers cette époque, Ligne s'était construit une identité puisant dans le répertoire de l'émigré incarnant cette perte irréversible. Suite à l'annexion des Pays-Bas autrichiens en 1795, Ligne avait été forcé d'abandonner sa propriété à Beloeil pour se réfugier à Vienne. Sa demeure située sur la Mülkerbastei se transforma rapidement en un lieu de rencontre pour la noblesse française émigrée. À leurs yeux et à ceux de nombreux autres visiteurs, ce lieu était une réminiscence des salons de trente ans auparavant. Le ton de la conversation, la galanterie ambiante et, en parti-

12 P. Fritzsche, *Strande.*, p. 8, traduction de Bart Defrancq. Voir aussi F. Ankersmit, *The Sublime.*, p. 326-328.

13 P. Mansel, *Prince*, p. 264-269. Voir aussi Félicien Leuridan, *Le prince de Ligne, Mme de Staël et Caroline Murray*, Bruxelles, s.n., 1920, p. 11-13. John Isbell, « Les premiers succès littéraires du prince de Ligne dans la presse britannique en 1809 », *NAPL*, XI, 1997, p. 141-185.

culier, la présence de visiteurs réguliers tels que le marquis de Bonnay dont le visage maquillé de blanc lui valut le surnom de « Spectre de l'Ancien Régime », firent de l'hôtel de Ligne un *lieu de mémoire* de l'époque prérévolutionnaire¹⁴. Le sentiment qu'avaient les émigrés d'avoir échoué sur les rivages du présent et d'être devenus étrangers à la société était au cœur de l'ensemble des écrits postrévolutionnaires du prince de Ligne, ainsi que de ses révisions d'œuvres plus anciennes telles que la *Lettre de Parthenizza*.

La mise en scène de cette identité d'émigré est effectuée à travers une série de figures et de métaphores centrées sur les notions du mort vivant et de l'absolu étranger traduisant la perte irrémédiable causée par la Révolution. En 1797, par exemple, Ligne entame la rédaction de ses mémoires par les paroles « C'est un mort qui parle ». La *Lettre de Parthenizza*, de son côté, contient des allusions à l'avenir, que Ligne prévoit tumultueux et placé sous le signe de l'aliénation et d'un sentiment de perte, qui finiront par le transformer en un mort vivant. Il écrit que, dans des moments d'exaltation, il a le sentiment que l'avenir a envie de se dévoiler à lui. Il en tremble et prévoit une perte terrible qui finira par avoir raison de lui :

Mes larmes ne tarissent pas. Est-ce de pressentiment de quelque perte, sans cesse déchirante, à essayer, d'une partie de moi-même qui doit peut-être m'être enlevée un jour ? (...) Il me semble que l'avenir avait envie de se dévoiler à moi. De l'exaltation où je me

14 P. Mansel, *Prince*, p. 196-208 et Philip Mansel, « Le prince de Ligne et les émigrés », *NAPL*, X, 1996, p. 9-21.

trouvais il n'y a qu'un pas à l'enthousiasme, et de celui-ci à la divination et à l'art de rendre les oracles.¹⁵

Ligne renvoie par là au décès de son fils bien-aimé Charles, tué alors qu'il servait dans l'armée des Princes en 1792, une perte en effet dont Ligne ne se remettra jamais¹⁶. Dans ce contexte, les rivages de la Mer Noire avec leurs ruines antiques et leur imagerie orientale fonctionnent comme un palimpseste sur lequel les souvenirs de l'époque prérévolutionnaire sont violemment effacés par l'expérience dévastatrice de la Révolution. Pour Ligne, ainsi que pour de nombreux autres, l'expérience de la Révolution est enchevêtrée dans une narration historique présentant le rapport entre le passé et le présent sous le signe d'une discontinuité radicale et choquante. Contemplant avec étonnement les débris et les ruines de l'histoire tout en étant aspiré par un avenir inconnu et étranger, le sujet postrévolutionnaire et son expérience de la modernité peuvent être envisagés comme le premier exemple de ce que Walter Benjamin appelait une vision *catastrophique* de l'histoire¹⁷.

15 Charles Joseph de Ligne (1986), p. 68.

16 "Tout ce que j'ai le plus aimé, les deux tiers de moi-même, le plus parfait des êtres, me fut enlevé. ... Je vois toujours l'endroit où le Maréchal Lacy m'apprit que mon pauvre Charles n'existait plus. Je vois mon pauvre Charles lui-même m'apportant, tous les jours à la même heure, son heureux et bon visage sur le mien. ... C'était le 25 septembre 1792 un vendredi que j'appris cette affreuse nouvelle qui m'eût fait désirer la fin de mon existence, si une autre plus précieuse que la mienne, celle de ma parfaite Christine n'y était pas attachée." Charles Joseph de Ligne (éd. Jerom Vercruysse), *Fragments de l'histoire de ma vie*, Paris, Champion, 2000, I, p. 94. Voir aussi Georges Englebert, « La mort du prince Charles Antoine de Ligne », *NAPL*, IX, 1995, p. 193-206.

17 Comme l'Ange de l'histoire chez Benjamin, le sujet postrévolutionnaire semble vouloir

Sentimentalité et mélancolie comme symptômes affectifs de la perte : Schiller.

À la lumière de cette vision catastrophique de l'histoire, le paysage autour de Parthenizza peut être lu comme une métaphore d'un passé lointain, illustrant la fameuse citation de David Löwenthal qui affirmait que « le passé est un pays étranger »¹⁸. L'éloignement dans le temps dont Parthenizza témoigne est souligné par une esthétique du pittoresque. La perception de Parthenizza est exprimée par le biais d'une image qui fournit à Ligne un prétexte pour la présenter comme un lieu où passé et nature s'allient et sont idéalisés. En tant que telle, elle rappelle l'essai de Friedrich Schiller *Über naïve und sentimentalische Dichtung* écrit en 1795¹⁹.

« s'attarder [*verweilen*, une référence au Faust de Goethe], ressusciter les morts et réparer ce qui a été brisé. Or, une tempête descend du Paradis » et pousse irrésistiblement l'Ange de l'histoire, qui a le visage tourné vers le passé, vers l'avenir. Walter Benjamin, *On the Concept of History*, www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm. La vision catastrophique de l'histoire fait partie de la fameuse neuvième thèse de son ouvrage *On the Concept of History* (1940). Il y interprète l'Angelus Novus de Paul Klee comme l'Ange de l'histoire qui, le visage tourné vers le passé, contemple la catastrophe de l'histoire. Cf. aussi Howard Caygill, « Walter Benjamin's Concept of Cultural History », in David S. Ferris (éd.), *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 73-96.

18 David Löwenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

19 Si Ligne ne renvoie à aucun moment à la philosophie de Schiller, il est plus que probable qu'il connaissait ses œuvres. Il a en effet proposé sa propre version du *Don Carlos* de Schiller. Il se peut que les deux hommes se soient rencontrés au salon de Rahel Varnhagen à Berlin, qu'ils fréquentaient tous les deux. Voir Gabrielle Soares, « Les écarts d'un traducteur, Ligne et ses tragédies d'après *Don Carlos* de Schiller et *Saul* d'Alfieri », *NAPL*, XVI, 2002, p. 181-228. Cecil Roth, *The Jewish Contribution to Civilization*, New York-London, Harper & Brothers, 1940, p. 129.

L'idée centrale de *Über naïve und sentimentalische Dichtung* concerne l'attitude du poète moderne envers la nature et le passé, qui est nécessairement une attitude sentimentale et mélancolique, dans la mesure où elle est basée sur la perception d'une perte et diffère par là radicalement de l'attitude classique envers la nature²⁰. Schiller affirme que la modernité se caractérise par le fait que « la nature (...) a disparu de l'humanité ». C'est une qualité qui ne peut être attribuée qu'au passé, représenté dans son cas par l'Antiquité grecque. Les Grecs, dit-il, « sont ce que nous étions » parce que :

[L]e Grec n'avait pas perdu la nature dans l'humanité ; il ne pouvait donc pas être surpris par celle-là en dehors de celle-ci et n'éprouvait aucun besoin pressant d'objets qui ramèneraient la nature à lui. Un avec lui-même et heureux dans l'expérience de son humanité, il dut s'arrêter à celle-ci comme son maximum et s'efforcer de faire converger tout le reste avec elle ; alors que nous, infidèles à nous-mêmes et malheureux dans l'expérience de notre humanité, n'avons pas d'autre ambition que de nous enfuir de celle-ci et de dérober à notre vue une forme aussi peu réussie. Le sentiment dont nous parlons ici n'est donc pas celui qu'éprouvaient les Anciens ; il est plutôt de la même espèce que celui que nous avons pour les Anciens. Eux se sentaient naturels ; nous sentons le naturel. (...) Nos sentiments devant la nature ressemblent aux sentiments des malades devant la santé²¹.

20 Voir Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*, New York, Palgrave, 2001, p. 121-124.

21 Friedrich Schiller, « *Über naïve und sentimentalische Dichtung* », dans Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Fackelverlag, 1985, V, p. 401. Traduction de Bart Defrancq.

Nature et art classique ne font qu'un ici et sont qualifiés de naïfs. Cependant, Schiller perçoit cette naïveté, cette relation évidente entre la nature et la culture comme quelque chose de définitivement révolu et perdu. Elles sont remplacées par une approche sentimentale caractérisée par une aspiration à ce qui n'existe plus et a pu ne jamais exister. Le poète élégiaque moderne « cherche la nature, mais plutôt comme une idée et dans un état de perfection qu'elle n'a jamais atteint, ce qui ne l'empêche pas de la pleurer comme quelque chose qui a existé et s'est perdu »²². L'idéalisation de la nature et du passé proposée par le poète moderne doit aussi être envisagée comme la transcendance d'une perte particulière et personnelle et sa transformation en un sentiment plus universel de transition qui hante le sujet moderne²³. Ici aussi l'on peut voir comment la modernité est enchevêtrée avec la perception de la différence, de l'aliénation et de la discontinuité. Mais l'essentiel est que Schiller essaie de définir les symptômes affectifs de cette perception en termes de mélancolie et de nostalgie dépassant le niveau de l'anecdotique pour déboucher sur une quête sentimentale et idéaliste de la nature et du passé perdus à jamais.

Dans la *Lettre* du prince de Ligne, la sentimentalité évoquée par la contemplation de ce paysage de Crimée en particulier naît de l'imagination et de l'idéalisation du passé et de ce qui nous en sépare. Cela se trahit à deux niveaux.

22 F. Schiller, *Über*, p. 418. Traduction de Bart Defrancq.

23 *Ibidem*, p. 418.

Premièrement, l'introspection entreprise par Ligne et son état d'esprit mélancolique sont étroitement liés à sa réappropriation de la Parthenizza historique comme un lieu important de l'histoire antique. D'une part, il veut croire que Parthenizza était l'endroit où Ovide passa son exil²⁴, alors que cet endroit se trouve en réalité à environ 400 kilomètres de là, ou encore que Parthenizza coïncide avec la région où se situent les ruines antiques de la ville d'Eupatori, fondée par Mithridate. D'autre part, il va jusqu'à écrire au début de sa lettre que l'endroit où il écrit se situe au pied d'un rocher à proximité d'une colonne qui avait appartenu au temple de Diane où Iphigénie faillit immoler son frère Oreste :

[C]'est au pied du rocher où l'on voit encore une colonne, triste reste du temple de Diane, si fameux par le sacrifice d'Iphigénie ; c'est à la gauche du rocher d'où Thoas précipitait les étrangers (...) que j'écris ceci.

et plus loin :

[C'] est peut-être ici qu'Ovide écrivait : peut-être il était assis où je suis. Ses élégies sont de Pont ; voilà le Pont-Euxin. (...) c'est ce fameux cap Parthenion où il s'est passé tant de choses ; c'est ici que la mythologie exaltait l'imagination. (...) Veux-je un instant quitter la fable pour l'histoire? Je dé-

24 Notons que dans *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller décrit les *Tristia* qu'Ovide a composés durant son exil sur les rivages de la Mer Noire comme un exemple de grande poésie à ne pas suivre. Aussi touchante que soit cette poésie, son objet ne dépasse pas la tristesse personnelle d'Ovide, elle ne transforme pas la situation personnelle en un sentiment existentiel plus général de dépaysement. *Ibidem*, p. 417.

couvre Eupatori, fondée par Mithridate : je ramasse ici près, dans ce vieux Kherson, des débris de colonnes d'albâtre ; je rencontre des bouts d'aqueducs et des murs qui me présentent une enceinte aussi grande à la fois que Londres et Paris.²⁵

Par ce jeu sur la littérature classique, sur l'histoire, sur la mythologie, Ligne se réapproprie le passé de Parthenizza en le dotant d'un pédigrée imaginaire et idéalisé.

D'autre part, c'est parce que seules les ruines du passé subsistent que le passé idéalisé de Parthenizza peut évoquer un état de sentimentalité et de mélancolie. Parce qu'elles constituent une représentation incomplète et insondable d'une antiquité idéalisée, les ruines du temple de Diane et de la cité de Mithridate servent de catalyseur à l'expression de l'expérience de la modernité en tant qu'expérience existentielle de différence et d'aliénation. Pour Ligne, comme pour Schiller d'ailleurs, les images de ruines définissent le culte sentimental de l'Antiquité comme l'intériorisation d'une perte. Il écrit : « Mes réflexions, qui me mènent au ravage du temps, me ramènent à celui de mon cœur. Je trouve que rien d'ici-bas ne demeure dans une stagnation parfaite, et que dès qu'un empire, une puissance ne croissent plus, ils diminuent, de même que le jour qu'on n'aime pas davantage, on aime moins. »²⁶

²⁵ Charles Joseph de Ligne (1986), p. 57 et p. 63-64.

²⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

***Poétique et politique de ruines:
Diderot, Volney, de Grainville***

L'origine de la conception des ruines comme un paysage permettant de percevoir les mécanismes de l'histoire remonte à Diderot. Dans *Les salons* écrits lors des années 1760 et, surtout dans *Le salon de 1767*, Diderot élabore pour la première fois une *poétique des ruines* où la ruine devient un élément emblématique du passage du temps. Cette poétique est révélatrice pour les approches sentimentales de la nature et du passé adoptées par Schiller et Ligne. L'aspect important a trait à l'interprétation de la notion de ruine, que Diderot élargit de façon radicale : la ruine n'est plus le reflet du passé, mais s'oriente différemment et anticipe sur l'avenir. Comme l'affirme Roland Mortier, plutôt que d'évoquer des pensées sur ce qui était, les ruines suscitent des considérations sur ce qui adviendra ou, plutôt, sur ce qui bientôt ne sera plus²⁷. Quand il parle d'Hubert Robert dans le *Salon de 1767*, Diderot renvoie explicitement à cette conception de la ruine comme une anticipation de l'avenir. S'agissant de la toile *Ruine d'un arc de triomphe, et autres monuments*, dont Robert est l'auteur, il écrit :

« L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre

²⁷ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 93.

imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une génération qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines. »²⁸

Ligne s'inspire à plusieurs égards de la poétique de Diderot. Comme celles de Diderot, ses réflexions sur les ruines et sur la nature évoquent une introspection mélancolique qui caractérise aussi l'approche schillérienne de l'Antiquité et de la nature. Or, la poétique des ruines proposée par Diderot transcende et complique le culte sentimental schillérien qui se résume à une lamentation sur le passé débouchant sur une poétique du soi. Comme le double visage de Janus, tourné aussi vers l'avenir, la ruine chez Diderot ouvre la perspective d'un avenir fait de ruines uniquement et où l'homme languira seul. Nous avons déjà constaté que Ligne exploite cette combinaison de la ruine et de l'avenir qui alimente ce sentiment de malaise. Assis au bord de la Mer Noire, entouré des ruines d'un passé idéalisé, Ligne entre dans un état d'exaltation qui lui révèle un avenir catastrophique, où, comme le laissait présager Diderot, il serait le seul représentant survivant d'une nation éteinte.

En présentant la ruine comme une préfiguration de l'avenir, Diderot ne fournit pas uniquement une poétique des ruines. L'on pourrait dire qu'il prépare également la voie à une politisation de la ruine. Dans *Le salon de 1767*, par-

28 Denis Diderot (éd. Laurent Versini) ; Œuvres *esthétiques*, Paris : Éd. Robert Aflront, 1996, IV, p. 699.

lant de deux esquisses à l'huile de Hubert Robert, *Ruines* et *Autres ruines*, il écrit que les ruines de palais et d'obélisques lui parlent et « réveillera[en]t en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes [...] le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves ». ²⁹

Or, le premier à convertir cette poétique des ruines en une véritable politique des ruines est Constantin de Volney³⁰. Dans ses *Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, publié en 1791 et devenu vers 1800 l'un des plus grands succès de vente de l'industrie du livre, Volney décrit les ruines de Palmyre en Syrie en les présentant comme des illustrations impitoyables et sublimes de l'égalité et de la *liberté*. Les ruines solitaires, les tombeaux saints et les murs silencieux s'érigent en symboles de l'ire qui hante tous les régimes despotiques passés et à venir³¹.

29 *Ibid.*, p.715 -716

30 Pour de plus amples informations sur la vie et les idées de Volney, voir Jean Gaulmier, *Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire: Volney*, Paris, Hachette, 1959.

31 “ Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! C'est vous que j'invoque ; c'est à vous que j'adresse ma prière. Oui ! Tandis que votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire, mon cœur trouve à vous contempler le charme de sentiments profonds et de hautes pensées. (...) C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisait devant les tyrans, proclamiez déjà les vérités qu'ils détestent, et qui, confondant la dépouille des rois à celle du dernier esclave, attestiez le saint dogme de l'égalité. C'est dans votre enceinte, qu' amant solitaire de la liberté, j'ai vu m'apparaître son génie, non tel que se le peint un vulgaire insensé, armé de torches et de poignards, mais sous l'aspect auguste de la justice, tenant en ses mains les balances sacrées où se pèsent les actions des mortels aux portes de l'éternité.” Constantin François Chasseboeuf, comte de Volney, *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, Paris : Bossange Frères, 1822, p.

La politisation des ruines et leur réappropriation comme des symboles d'idées révolutionnaires sont monnaie courante à l'époque, comme en témoigne encore *Délices de la solitude* d'André-Joseph Canolle, publié en 1795³². Or, les ruines sont également mises à contribution pour exprimer des idées contre-révolutionnaires, comme par exemple dans *Le dernier homme* de Jean Baptiste Cousin de Grainville (1805). Dans cet ouvrage, Cousin de Grainville situera, lui aussi, la description du monde postrévolutionnaire, un monde détruit, vidé de toute existence humaine, dans le paysage des ruines de Palmyre³³. Il est généralement admis qu'il s'agit là du premier ouvrage dans lequel intervient le thème fantastique du Dernier Homme sur Terre. C'est l'histoire d'Omégare et de son épouse Sydérie, dernier couple vivant sur terre, qui s'entendent annoncer que l'enfant porté par Sydérie tuera ses parents et que ses descendants seront condamnés à vivre dans une société où les individus ne cesseront de s'entredévorer. Refusant de collaborer à un tel avenir, le couple se suicide. Les ruines de Palmyre constituent le point de départ des périples solitaires entrepris par Omégare dans ce monde ruiné et abandonné. Gagnant Paris, il rapporte que :

XXIII-XXIV. Voir aussi R. Mortier, *La poétique*, p.136-141.

32 R. Mortier, *La poétique*, p. 154-157.

33 Au sujet de Cousin de Grainville et *Le Dernier Homme* comme une interprétation contre-révolutionnaire de ruines, voir R. Mortier, *La poétique*, p. 159-162 et Katia Sainson, « Le régénérateur de la France: Literary Accounts of Napoleon's Regeneration: 1799-1805 », *Nineteenth-Century French Studies*, 30-1-2, 2001-2002, p. 9-25.

« Paris n'étoit plus : la Seine ne couloit point au milieu de ses murs ; ses jardins, ses temples, son Louvre ont disparu. D'un si grand nombre d'édifices qui couvroient son sein, il n'y reste pas une chétive cabane où puisse reposer un être vivant. Ce lieu n'est qu'un désert, un vaste champ de poussière, le séjour de la mort et du silence. (...) Sont-ce là les restes de cette ville superbe dont les moindres mouvements agitoient les deux Mondes ? Je n'y trouve pas une ruine, pas une seule pierre sur laquelle je puisse verser mes larmes. »³⁴

L'image mentale de la ruine comme lieu de deuil est certes présente ici, mais il est frappant de voir que l'histoire de Cousin de Grainville fait état de ruines disparues, comme si les ruines du Paris moderne ne méritaient pas d'être rappelées au souvenir du public. En lieu et place, l'on trouve l'image sublime du désert silencieux qu'est devenu Paris. Au milieu de cette étendue où règnent la mort et la solitude intolérable, un seul objet est resté en place : la statue de Napoléon contemplant les cendres fumantes de ce qui jadis constituait le centre de son empire.³⁵ Dans *Le dernier homme*, les ruines classiques de Palmyre déclenchent des fantasmes de destruction totale engendrée tout naturellement par l'impérialisme moderne naissant.

Ce mécanisme particulier qui évoque les ruines futures à partir de la contemplation de ruines classiques est égale-

34 Jean-Baptiste Cousin de Grainville (Éd. Charles Nodier), *Le dernier Homme*, Paris : Éd. Ferra-Deterville, 1811, II, p. 85.

35 *Ibid.*, p. 88.

ment présent dans l'œuvre du prince de Ligne. Aux yeux de celui-ci, les ruines d'Eupatoria et de Kherson à Parthenizza, leurs aqueducs, leurs murailles détruites et leurs colonnes fracassées, tout annonce l'avenir catastrophique de Paris et de Londres :

Ces deux villes [Paris et Londres] passeront comme celle-là. Il y avait les mêmes intrigues d'amour et de politique : chacun croyait y faire une grande sensation dans le monde ; et le nom des pays même, défiguré par celui de Tartarie et de Crimée, est tombé dans l'oubli : belle réflexion pour Messieurs les importants !³⁶

Cette poétique et cette politique des ruines, fondant l'évocation de la future destruction de Paris et de Londres sur les ruines classiques de Palmyre et de Parthenizza montrent à quel point l'approche sentimentale schillérienne de l'Antiquité en tant qu'état d'esprit affectif se prête également à l'expression d'un sentiment de perte enraciné dans l'expérience de la modernité elle-même. La ruine non seulement en vient à évoquer un monde qui n'est plus, mais elle se transforme en une image saisissante d'un monde où beaucoup se sentent dépaysés. En tant que telle, elle dépasse le *memento mori* pour devenir la scène où déambule la figure du 'mort vivant' souffrant de mélancolie historique.

Volney dans les *Ruines*, Cousin de Grainville dans *Le dernier homme* et Ligne dans sa *Lettre de Parthenizza* poussent tous les trois l'esthétique pittoresque du XVIII^{ème} et sa fas-

36 Charles Joseph de Ligne (1986), p. 64.

cination pour la ruine à leur paroxysme. Celle-ci ne fonctionne plus comme un symbole de la déchéance inévitable de la matière réaffirmant le cycle éternel et rassurant de la nature. Le concept de la ruine est réapproprié comme un vestige perturbant du passé qui hante le présent. En tant que telle, la ruine constitue une image saisissante de ce que François Hartog a appelé un nouveau régime d'historicité dans lequel la continuité entre le passé, le présent et l'avenir est rompue de façon radicale³⁷. En 1835, Alexis de Tocqueville, tentant de comprendre le caractère fondamentalement moderne de l'ère révolutionnaire, exploite cet aspect ruinesque du présent. Il termine *De la démocratie en Amérique* par ces quelques paroles : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres »³⁸. Entourée de ces ténèbres engendrées par la rupture entre la modernité et le passé, la ruine fonctionne comme un signe ambigu, voire pervers du refoulement caractérisant la modernité. Signe pervers, parce que les pratiques archéologiques et muséologiques au XIX^{ème} siècle consistaient à exploiter et à chérir les ruines comme les témoins silencieux d'un passé irrémédiablement révolu. Or, dans leur silence, elles se transformaient en métonymies

37 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, et plus particulièrement le chapitre 3 'Chateaubriand : entre l'ancien et le nouveau régime d'historicité', p. 77-107.

38 'Quoique la révolution qui s'opère dans l'état social, les lois, les idées, les sentiments des hommes, soit bien loin d'être terminée, déjà on ne saurait comparer ses œuvres avec rien de ce qui s'est vu précédemment dans le monde. Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'Antiquité la plus reculée : je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres.' Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Flammarion, 1981, p. 399.

de ce passé, le rendant douloureusement 'présent' et évoquant chez le spectateur une aspiration qui, comme l'écrivait Schiller, « ressemble aux sentiments des malades devant la santé »³⁹. Dans son *Sublime Historical Experience* (2005), Frank Ankersmit analyse cette perception d'un passé perdu et cette confrontation constante avec le vide que cette perte a laissé comme une expérience historique traumatisante. Ce traumatisme engendre une douleur prométhéenne, la douleur récurrente d'une civilisation qui « est constamment consciente des idylles sociales des 'mondes perdus' qu'elle a été obligée de céder au cours de son histoire et ne récupérera jamais, quelle que soit l'intensité de l'aspiration nostalgique pour ces paradis perdus »⁴⁰.

Ce temps qui désoriente

Il est frappant de constater que la mélancolie de l'histoire évoquée par la ruine antique est aussi marquée géographiquement. Dans les ouvrages de Volney, de Cousin de Grainville et du prince de Ligne, la ruine antique évocatrice d'un sentiment de perte est toujours située dans et en même temps mise en contraste avec l'Orient. Cette mise en contraste révèle une différence entre Orient et Occident qui est constitutive de l'orientalisme moderne. Dans son analyse de l'orientalisme

39 F. Schiller, Über, p. 401. A propos du concept de la présence dans l'historiographie, voir Eelco Runia, « Presence », *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, 45-1, 2006, p. 1-29. Dans cette contribution, il met en question le représentationnalisme comme tendance prédominante dans l'historiographie actuelle, se souciant peu des façons dont l'histoire peut être pensée en termes de présence et d'expérience.

40 F. Ankersmit, *The Sublime*, p. 325, traduit par Bart DeFrancq.

moderne, qu'il définit comme un « style de pensée fondé sur une distinction ontologique et épistémologique entre 'l'Orient' et (...) l'Occident' »⁴¹, Edward Said démontre comment l'orientalisme fonctionne comme un complexe de stratégies permettant au monde occidental de gérer, de restructurer et aussi de dominer le monde oriental. Pour arriver à ces fins, l'orientalisme doit transformer l'Orient dans un objet de connaissance détaché du sujet connaissant occidental. « L'Orient », dit Said, « est observé (...) ; l'Européen dont la sensibilité visite l'Orient en touriste, est un observateur, jamais impliqué, toujours détaché, toujours prêt pour de nouveaux exemples de ce que la *Description de l'Égypte* appelait de bizarres jouissances. L'Orient devient un tableau vivant du bizarre »⁴². Ce que Said n'accentue pas, c'est à quel point l'orientalisme du XIX^{ème} est aussi marqué par l'expérience typiquement occidentale du temps et de l'histoire. L'un des traits définitoires de l'Orient comme tableau vivant du bizarre est précisément le fait qu'il appartient au passé. C'est en *Orient que le sujet occidental en proie à la mélancolie historique cherche la continuité perdue entre le passé et le présent*. Dans ce sens, l'Orient est le lieu de la pré-modernité, un endroit fascinant permettant au visiteur de pénétrer, d'étudier et peut-être de vivre ce passé intact. Nous devrions donc peut-être inverser l'expression de David Löwenthal et parler du pays étranger comme passé.

41 Edward Said (trad. C. Malamoud), *Orientalisme*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 15.

42 *Ibidem*, p. 123.

Dans son *Divan occidental-oriental* (1814), inspiré par les Muallakat préislamiques et les poèmes du Persan Hafiz, Goethe avance clairement cette conception de l'Orient comme un passé resté non affecté par la modernité. Le premier poème du recueil *Hégire* annonce la couleur : « [l]e nord et l'ouest et le sud volent en éclats / les trônes se brisent, les royaumes tremblent : / sauve-toi, va dans le pur orient / respirer l'air des patriarches »⁴³. L'Orient conçu comme un paysage mental constituait un topos dans le romantisme allemand bien avant Goethe. En 1799, par exemple, Friedrich Schlegel affirma dans son *Rede über die Mythologie* (*Discours sur la mythologie*) que c'est en Orient que l'on doit chercher ce qu'il y a de plus romantique. L'Orient devient ainsi l'expression de la quête de nouvelles origines, dépassant le monde méditerranéen de l'Antiquité gréco-latine et atteignant son apogée avec des études comme *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) de Schlegel ou *Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810)⁴⁴ de Joseph Görres.

Cette réappropriation de l'Orient comme un espace où le passé peut être vécu est un processus graduel. Au tournant du siècle, l'Orient est toujours modelé d'après les conceptions du XVIII^{ème} sur le Moyen-Orient. Dans *Les lettres persanes* (1721) et *De l'esprit des lois* (1748) de Montesquieu, l'Orient est défini comme l'aire naturelle du despotisme, alors que

43 Johann Wolfgang von Goethe, *Divan oriental-occidental*, traduit par J. Porchat (1868) sur http://fr.wikisource.org/wiki/Moganni_nameh_-_Le_Livre_du_chanteur.

44 Voir R. Safranski, *Romantik.*, p. 155-158.

Diderot le décrit comme un lieu érotisé ployant sous la décadence sexuelle. Et c'est précisément de ce topos du lieu érotisé typique du XVIII^{ème} que Ligne use dans l'introduction à sa propre relation de l'Orient. Dans la lettre qui précède la *Lettre de Parthenizza*, il relate son arrivée à Bathchersaraï comme un conte des *Mille et une nuits*. Dès le début, il rapporte qu'il est sexuellement excité quand il passe la nuit dans le sérail abandonné du dernier khan de Crimée⁴⁵.

Cette vision de l'Orient comme un lieu érotisé continuera certes à hanter le siècle suivant ; or, l'on observe aussi chez Ligne la réappropriation de l'Orient comme un lieu du passé, non affecté par la modernité. Alors qu'il se promène dans le palais du dernier khan ou traverse les paysages orientaux jalonnés de déserts et de villages asiatiques, il note : « je ne sais plus où je suis, ni dans quel siècle je suis »⁴⁶. Dans la *Lettre de Parthenizza*, la conception de l'Orient comme une époque différente est construite autour de l'opposition entre la vie et la mort. La mort est dans les vestiges de l'Antiquité : les ruines, les aqueducs, les références littéraires, historiques et mythologiques qui lui permettent d'idéaliser Parthenizza. Ce sont là les attributs de l'Occident, les métaphores d'une rupture soudaine et violente constitutive, de par son expérience discontinuée du temps et de l'histoire, du sujet moderne occidental.

45 Charles Joseph de Ligne (1986), p. 49.

46 *Ibid.*, p. 50.

Or, la mort est présente aussi grâce à un autre symbole : le cimetière islamique que Ligne aperçoit dans le paysage et qu'il admire pour sa simplicité⁴⁷. Dans ce cas, la mort ne perturbe pas, elle pousse à la réflexion. Dans ce cimetière, elle ne symbolise pas tant la rupture, mais plutôt la transgression, un espace liminal qui réintègre la mort et la vie à la temporalité éternelle et cyclique de la nature. En tant que telle, elle fonctionne comme une tentative nostalgique de guérir l'expérience traumatisante de l'histoire. Cette symbiose entre la vie et la mort s'observe lorsque Ligne fait précéder à l'image du cimetière celle d'un groupe d'hommes indolents à l'apparence orientale, assis sur les toits de leurs maisons, contemplant le paysage et le cimetière en fumant une pipe. Ce cliché de sagesse et de résignation orientales apparaîtra une deuxième fois dans le texte, immédiatement après la description de la vision apocalyptique dans laquelle Ligne voit les futurs Paris et Londres réduits à l'état de ruines. Assis sur leurs toits, les hommes semblent imperturbables devant cette vision. Ils la regardent comme s'il s'agissait d'un spectacle auquel ils ne participent pas :

« Et en me tournant, j'approuve la paresse de mes bons musulmans, assis les bras et les pieds croisés, sur leurs toits, d'où ils

47 "J'aperçois derrière moi, au travers des feuillages, les habitations en amphithéâtre de mes espèces de sauvages fumant sur leurs toits plats, qui leur servent de salon de compagnie ; j'aperçois leur cimetière qui, par l'emplacement que choisissent toujours les musulmans donne une idée des Champs-Élysées. Celui-ci est au bord du ruisseau dont j'ai parlé ; mais à l'endroit où les cailloux arrêtent le plus sa course, il s'élargit un peu à mi-côté, et coule paisiblement au milieu des arbres fruitiers, qui prêtent aux morts une ombre hospitalière. Leur tranquille séjour est marqué par des pierres couronnées de turbans, dont quelques-uns sont dorés, et des espèces d'urnes cinéraires de marbre, mais grossièrement construites." Charles Joseph de Ligne (1986), p. 57-58.

découvrent tant de régions de la folie. Je trouve parmi eux un Albanais qui sait un peu l'Italien. Je lui dis de demander s'ils sont heureux, ou si je puis leur être utile, et s'ils savent que l'Impératrice me les a donnés. Ils me font dire qu'ils savent, en général, qu'on les a partagés, et qu'ils ne comprennent pas trop ce que cela veut dire ; qu'ils sont heureux jusqu'à présent, que s'ils cessent de l'être ils s'embarqueront sur les deux navires qu'ils ont construits eux-mêmes, et qu'ils se réfugieront chez les Turcs, dans la Roumanie. »⁴⁸

Ligne présente le sujet oriental comme quelqu'un qui n'est pas affecté par l'histoire. Et si l'histoire devait l'affecter, il pourrait toujours, d'après ce qui est dit, aller se réfugier au sein d'une société où la continuité entre le passé et le présent n'est pas (encore) menacée. Le sujet occidental, par contre, revit, à travers le paysage de Parthenizza, une expérience historique traumatisante. Le sujet oriental n'a prétendument pas la moindre affinité avec cette 'douleur prométhéenne' et ne voit le paysage que comme une illustration du cycle éternel de la nature. Nous voyons là poindre la mythologie du XIX^{ème} autour de l'éternel Orient qui est à l'opposé de l'Occident historicisé. Outre le fait que la conception de l'Orient comme un lieu appartenant à la pré-modernité sert de prétexte pour le civiliser et le coloniser⁴⁹, elle alimente également le fantasme selon lequel l'Orient permet d'échapper à la civilisation et à

48 *Ibidem*, p. 64.

49 Presque deux décennies avant l'expédition napoléonienne en Égypte, l'expédition de Catherine la Grande entreprend en Crimée en 1787 est explicitement justifiée comme une opération apportant à l'Orient « la civilisation et les Lumières », Voir A.W. Fischer, Fischer, *The Russian*, p. 128-152.

l'expérience traumatisante de la modernité. L'Orient apparaît là comme une alternative à l'Antiquité perdue⁵⁰. Or, ces tentatives de guérir la douleur prométhéenne par le remède de cette Antiquité retrouvée n'empêchent pas que le sujet occidental demeure un exilé du passé. Il est réduit à observer ce 'tableau vivant du bizarre', sentant sa douleur ravivée par l'observation même.

Ce fantasme particulier n'est pas propre à *La lettre de Parthenizza*, on le trouve ailleurs. Dans ces écrits postrévolutionnaires, Ligne affirme à plusieurs reprises à quel point il est fasciné par l'Orient, car celui-ci a échappé à la modernité. L'Orient est devenu un lieu de confort idéalisé. C'est particulièrement évident lorsque Ligne, alors qu'il est exilé à Vienne, fait construire à l'intérieur d'une ruine ancienne située sur le Kahlenberg, l'endroit où les Turcs avaient fini par être vaincus en 1683, un modeste pavillon qu'il baptisa *Mon Refuge*. La décoration était composée d'une « chambre égyptienne, et un salon turc : où en estrade, gradins, balustrades joliment peintes, divans précieux, coussins de plus belles étoffes orientales, riches plafonds, bordure dorée, et peinte à la manière de ce pays, passages tirés de l'Alcoran en lettres d'or, et cheminées pyramidales et bariolées. »⁵¹. C'est là qu'il médite, c'est là que les souvenirs du passé éclosent et se ravivent, au vu du panorama pittoresque autour de Vienne, où les plaines du

⁵⁰ R. Safranski, *Romantik*, p. 155-158.

⁵¹ Charles Joseph de Ligne (Ed. Jerom Vercruyse et Basil Guy) ; *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins en Europe*, Paris : Champion, 2004, p. 384.

Danube s'étendent vers l'Est jusqu'à l'horizon. C'est dans ce décor orientaliste que Ligne écrit une partie de ses mémoires. C'est là qu'il sera inhumé après son décès intervenu en plein Congrès de Vienne en 1814.

Conclusion

Si Charles Joseph de Ligne est généralement connu comme une figure emblématique de la culture aristocratique et cosmopolite du XVIII^{ème}, il est aussi un témoin privilégié de l'effondrement de celle-ci. Ses mémoires et ses lettres non seulement fournissent une description de cette culture perdue ; elles expriment aussi et surtout le deuil profond de cette perte qui culmine dans le sentiment de s'être échoué sur les rivages du présent. C'est ce deuil qui fait de lui, alors qu'il est ruiné et exilé de son domaine de Belœil qui lui était si cher, une célébrité littéraire de stature européenne, révérée d'auteurs romantiques tels que Madame de Staël, Benjamin Constant et Rahel Varnhagen⁵². La *Lettre de Parthenizza* nous révèle comment, à l'intérieur d'une esthétique pittoresque, Ligne idéalise l'Antiquité et, comme Schiller, s'en sert comme d'une métaphore pour décrire la *condition humaine* comme l'expérience mélancolique et traumatisante d'une perte. Cette mélancolie historique ouvre au sujet postrévolutionnaire les portes d'un nouveau régime d'historicité qui hantera l'expérience de la modernité tout le long du XIX^{ème}, voire même du XX^{ème} siècle. C'est un régime

⁵² Voir P. Mansel, *Prince*, p. 266-269 et Ellen Key, *Rahel Varnhagen, A Portrait*, New York-London, The Knickerbocker Press, 1913, p. 213.

où le passé ne constitue plus un guide pour l'avenir, où le présent constate avec étonnement que « tout ce qui est solide s'évapore en l'air ». Même l'Orient se conçoit comme le fruit d'une préoccupation occidentale avec son propre passé, prétendument perdu. Pour échapper à cette violente rupture avec le passé et les coutumes et traditions anciennes, l'Occident conçoit l'Orient comme le lieu de la pré-modernité, comme le paysage où le passé se visite, s'observe et s'étudie. Or, en dépit des tentatives de ranimer le passé, celui-ci est définitivement perdu. Toute évocation ne peut qu'intensifier la douleur. Le Prince de Ligne en était d'ailleurs tout à fait conscient :

« Ai-je parlé quelquefois de ce qu'on éprouve de mal par les souvenirs ? La cloche du dîner du château ici, a le même son que celle du château de Belœil . Cela me fait le même effet que le cri de quelques paons qui sont au Prater. C'est ainsi encore qu'un air russe me donne envie de pleurer. (...) Oh ! Dieu ! Dieu ! Dieu ! Qu'est-ce que la vie ? Qu'il y a peu d'instants de vrai bonheur ! Et de quelle durée ! »⁵³

Bram van Oostveldt, *Université d'Amsterdam, ASCA*
Stijn Bussels, *Universités de Leyde et de Groningue*

⁵³ Charles Joseph de Ligne (2000), p. 412.